

**Виолета Цветковска Оцокољић**

Мегатренд универзитет, Факултет за културу и медије, Београд

Татјана Цветковски

Мегатренд универзитет, Факултет за пословне студије, Београд

**Иконографска анализа: Улазак Госиода
Исуса Христиа у Јерусалим — Цвеи**

Abstract: Рад се бави иконографском анализом иконе *Улазак Христиа у Јерусалим — Цвеи*, посебно фреске у манастиру Дечани (14. век). У раду је дат превод најранијег познатог текста (4. век) који описује обред поводом празника Цвети у Јерусалиму. Анализирају се појединачни ликовни елементи и њихова симболика. Композицијски елементи су потврђени изворима из *Светио йисма*, а бројна сведочанства проналазе се и унутар раних ходочасничких путописа (4–6. век). Истражена је симболичка хришћанска порука иконе и потврђено да сваки детаљ који је приказан на њој има улогу да пренесе део другог света и постане стварност у животу верника.

Key words: икона, Цвети, Христос, Улазак у Јерусалим, Јерусалим, иконографија.

Увод

Јован Дамаскин је доказао да су иконе пуне истине у оној мери у којој се истина уопште може видети на земљи¹. Тако се и Христос, који је истина, може приказивати на сликама, због отелотворења, јер је његово божанство преузело видљиво тело. Христос и његова Црква чине једно тело и један дух (Рим 12, 5; 1Кор 6, 17), тако да се сапричесници његове земаљске цркве обраћају светитељима и њему да им, посредством Богомајке, услиши молитве јер „њего постави изнад свега за главу Цркви“ (Еф 1, 23). Зато су никејски оци и тврдили да већ „сама света икона као таква представља исповедање и потврду вере у Оваплоћење, чиме су показали да се у православљу истина вере и уметност не раздвајају, нити супротстављају, него узајамно посведочују и потврђују“². Тако је црквена уметност, као саставни део храма, по својој

* vcvetkovska-ocokoljic@megatrend.edu.rs

¹ Ladner, Gerhart, „The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy“, у: *Dumbarton Oaks Papers* 7, Harvard University Press, Washington, D.C., 1953, 6.

² Јевтић, Атанасије, „1200. година Седмог васељенског сабора“, *Градац* XVI/2–4 (1988), 11.

природи литургијска, а њена сврха је да уведе верника у созерцање Христа. Симеон Столпник Млађи каже: „Када погледаш отисак наше слике, то смо ми које видиш“³.

Црква потврђује да се човек не клања материји, него да се кроз материју човек клања Створитељу. Црква, као храм Господњи, у живопису одражава духовно успињање, то јест успињање из видљивог ка невидљивом, божанском. Икона *acheiropoiēton* (нерукотворени образ), коју је сам Христос оставио на удрусу, потврда је његовог присуства, али и одбрана против опадача икона. Затим се појављују иконе рађене руком човека⁴, а потом и остале које преносе визуелно завештање Исуса Христа приказујући целокупан његов живот (познат кроз Велике празнике), иконе Богородице и осталих светитеља и мученика. Писана (јеванђеља) и ликовна (иконе) сведочанства пренела су „будућим нараштајима његов истинити лик и омогућила људима да га описују и видљиво приказују“⁵.

Иако су током векова у хришћанству постојала бројна превирања о томе да ли треба поштовати иконе или их тумачити и одбацивати као идоле, после многих сукоба, који су се неретко завршавали прогонима, спаљивањем икона и убијањем иконописаца и иконопоштовалаца, икона се коначно утврдила у 9. веку и остала посведочена до данас, о чему сведочи црквени празник Победа православља.

1. Празник Христџов улазак у Јерусалим — Цвеїи

Празник *Цвеїна недеља* или *Цвеїи* прославља се као празник успомене на Христов улазак у Јерусалим. Овај догађај се, према Предању, десио шест дана пре Пасхе и слави се, у складу са црквеном календарском годином, шесте недеље Великог поста. Иконе овог празника одликују се изузетном празничном атмосфером, „сагласно природи самог празника[,] који се

³ Vikan, Gary, „Art, Medicine and Magic in Early Byzantium“, у: Albot, Alice-Mary (ур.), *Dumbarton Oaks Papers* 38, Harvard University Press, Washington, D.C., 1984, 45.

⁴ По предању, први иконописац био је Свети Лука, који се најчешће приказује тако што иконопише икону Богородице са Христом. Према апокрифном спису *Како се најписа јеванђеље* може се утврдити да је истовремено настало и писано и „сликано“ јеванђеље, непосредно по *Вазнесењу Богородице*, пошто је апостоли прославише „на небу и на земљи“: „[...] Тада сви оглувеше и занемеше осим што чуше глас са небеса. И не могаху се опоменути, осим што сеђаху на једном месту. И ту узеше хартију и писаху, слушајући глас са небеса. Када простреше и прочиташе, тада принесе свако своје написано. Глас са небеса престаде. И саставише свето Јеванђеље. И утврдише га у Велики четвртак. Ту узе свети Лука и наслика четири иконе гледајући на лице Богородице. Лука се тако назва први зограф на земљи“. Јовановић, Тома, *Апокрифи новозавешани*, Српска књижевна задруга – Просвета, Београд, 2005, 367.

⁵ Тодић, Бранислав, Чанак Медић, Миланка, *Манасџир Дечани*, Музеј у Приштини, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Мпemosупе, Српски православни манастир Дечани, Приштина, 2005, 538.

прекида строгим и прибраним расположењем Великог поста и наговештава празничну радост о Васкрсу⁶.

Црквена служба на Цвети први пут је забележена крајем 4. века (око 385) у ходочасничком путопису *S. Silviae Aquitaniae Peregrinatio ad Loca Sancta*⁷ и описује дрoјне церемоније и обреде ране хришћанске цркве:

Следећег дана, односно дана Господњег, којим почиње Пасхална недеља, овде названа Велика недеља, са првим петловима започињу обреди уобичајени за празник Васкрсења⁸, пред крстом, који трају све до свитања. Рано на Господњи дан потом се иде, као и обично, до Велике цркве, зване Мартиријум или Сведочанство. Тако се зове јер је на Голготи, тј. иза крста на коме је Господ пострадао. Када се обавље све службе, по обичају, у Великој цркви пре него што се да отпуст архиђакон први изговара: „Током предстојеће недеље, тј. од сутра, окупљаћемо се у девети час у Мартиријуму — односно у Великој Цркви“. Затим проговара по други пут: „Данас будимо спремни у седми час на Елеони⁹“. Када се да отпуст у Великој цркви — односно у Мартиријуму, епископ уз појање иде до места васкрсења, где се завршава служба која је уобичајена на Васкрсење у Господњи дан после службе у Мартиријуму. Тада сви иду кући и журе да обедују, да би у седми час били спремни у цркви на Елеони, односно на Маслиновој гори. Тамо је пећина у којој је Господ поучавао.

Тако, у седми час сви заједно са епископом пењу се на Маслинову гору у цркву, где се певају химне и антифони пригодни за тај дан и место и читају се пригодне поуке. И када почне девети час, пењу се појући химне ка месту Имбомон, одакле се Христос вазнео на небеса, и седају горе, јер им је заповеђено да седну у присуству епископа, док једино ђакон увек мора да стоји. Певају се химне и антифони пригодни за место и дан, и чита се Свето писмо испреплетано поукама и молитвама. Када почне једанаести час, чита се део из *Јеванђеља*¹⁰ у коме деца са гранчицама и палмама сусрећу Господа говорећи: „Благословен је онај који долази у име Господње“.

Затим епископ и сви присутни устају и силазе пешице са врха Маслинове горе, појући химне и антифоне: „Благословен си ти који долазиш у име Господње“. Сва деца која су присутна држе маслинове или палмине гранчице — чак и

⁶ Успенски, Леонид, Лоски, Владимир, *Смисао икона*, Јасен, Београд – Никшић, 2008, 177.

⁷ Рукопис *Ходочашће светице Силвије Аквитанијске* пронађен је 1883. године у Тоскани и препис је оригиналног текста који потиче из периода 383–385. Види у: Colonel, Wilson C. (ур.), *Palestine Pilgrim's Text Society*, I, London Committee of the Palestine Exploration Fund, London, 1896.

⁸ Икона *Васкрсење Христово* обухвата две сцене (два догађаја): *Силазак у Аг* и *Мироносице на гробу*.

⁹ *Елеона*, *Елеонска јора* исто је што и *Маслинова јора*.

¹⁰ Овај податак до данас остаје несигуран. У Светом писму, тачније јеванђељима, нигде се не помињу деца која су сусрела Исуса на уласку у Јерусалим. Међутим, ауторка ранохришћанског путописа спомиње децу са палминим гранчицама чак два пута. Такође, у још једном веома раном путопису француског ходочасника *Itinerarium Hierosolymitanum* (333) помињу се деца која са палминим гранчицама сусрећу Исуса. Иако се тврди да се деца у овој функцији појављују на иконама Цвети много касније (6. век), ови путописи показују да су постојали многи ранији извори који су наглашавали улогу деце при дочеку Христа.

она нејака, коју придржавају или носе родитељи. И тако епископа прате као Господ у раније доба. Са врха брда до града, и одатле до места Васкрсења кроз читав град, целим путем сви иду пешице, даме и господа подједнако пратећи епископа и појући, али полако и нежно, да се нико не умара. Када би стигли, иако је било касно, одржали би вечерњу службу; затим би се помолили код места распећа и потом се разишли¹¹.

Преведени текст дат је у целини, пошто представља најранији запис службе на Цвети. Из њега се може запазити да је целокупан обред Христовог уласка у Јерусалим изнова обновљен, са епископом као главом Цркве на челу (који замењује Христа на земљи). Прозлазећи пут којим је ишао Христос, епископ, ђакон, и верници (уместо апостола) улазе у град, где их на капији дочекују деца која беру и бацају палмине (од финика) гранчице пред Христа. Улога деце (која ће у тексту бити детаљније објашњена) изразито је важна у обреду, што је наглашено њиховим присуством у пратњи родитеља.

Многе богослужбене химне, па и оне из службе на Цвети, када говоре о одређеном догађају који се празнује, уобичајено започињу речју „данас“. „На тај начин Црква кроз литургију спомиње, сећа се догађаја из свештене историје, и то помињање није тек пуко оживљавање у памћењу, већ је то на тајанствен начин, истински улазак у свето Божје време, у Божју садашњост. Светим Духом оно што је прошло постаје садашњост. Христос сада улази у Јерусалим и ми га у том уласку сусрећемо“¹². Међутим, овај обредни образац има много сличности са митолошким обрасцем, тј. са преживљавањем мита¹³ у коме се обједињују прошлост и садашњост и где појединац, преживљавањем одређеног догађаја који се приповеда постаје тренутни сапричесник једине стварности што се изнова понавља ван хронолошког времена. Извор догађаја постаје једина, садашња и безвремена стварност. Тако и Евдокимов¹⁴ истиче да су црквени обреди дожанско дело које има моћ да отвори време и да се усели унутра као истински садржај сваког тренутка. Тако се потврђује вековно хришћанско недељно обнављање литургије, на којој се оживљавају тело и крв Христова и тако потврђује његово вечно присуство.

1.1. Иконографски елементи и њихова писана потврда

Улазак Христѡа у Јерусалим — *Цвети* спада у циклус Великих празника. Описан је у јеванђељима (Мт 21, 1–11; Мк 11, 1–10; Лк 19, 28–40; Јн 12, 12–15), апокрифима, литургијској и химнографској литератури, а пророкован је и у Старом завету. Ова сцена представља једну од сцена дванаест Великих

¹¹ Colonel, W., *n. g.*, 57–59.

¹² Илић, Ненад, *Госпог Исус Христѡс: животи*, Академија СПЦ за рестаурацију и конзервацију, Београд, 2008, 264.

¹³ Елијаде, Мирча, *Мити и збиља*, Матица хрватска, Загреб, 1970.

¹⁴ Евдокимов, Павле, *Уметноси иконе: теологија лейоше*, Мегатренд универзитет – Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд, 2009, 94.

празника, названих *Dōdekaorthon*, нарочито популарних у иконопису од 12. века¹⁵.

Уобичајени иконографски елементи празника Цвети следе главне приповедачке елементе из јеванђеља: две групе људи, које чине са леве стране апостоли, а са десне — незлобива светина. Христос јаше на магарцу и окосница је целокупне сцене и догађаја. Увек је постављен у средиште, без обзира на измене у осталим, ситнијим детаљима. Он јаше на магарцу или седи на њему бочно. У левој руци држи свитак, док десном благосиља. Христос је у пратњи својих ученика. Позадина може бити плаве, али и златне боје, када симболизује простор другог света, дожанску светлост. Пејзажни елементи су: планина (брдо) и — понекад — пећина, стабло палме, град Јерусалим. На капији је светина (са палминим гранчицама или без њих), а деца простиру своје хаљине испред Христа и пењу се на палмино дрво кидајући гранчице. Христос је приказан у одежди уобичајеној за грчке филозофе.

У *Ерминији ѱородице Зоїрафски* (1728) сликање Цвети је описано на следећи начин: „Град и изнад њега брда, и Христос седи на магарцу и благосиља, прате га апостоли, пред њим горе на брду дрво, и на њему деца секу гране секирама¹⁶ и простиру их по земљи. Други дечак се пење на дрво и гледа доле Христа, а испод магарца друга деца, једни држе гране, друга се гурају, нека простиру хаљине своје, а друга ваде трње из ногу својих, а изван градске капије Јудејци, људи и жене, држе младенце у наручјима својим (и) гране, и испод зидова градских и прозора гледају Христа“¹⁷.

Извори везани за симболичко и ликовно представљање деце унутар овог празника могу се пронаћи у Светом писму. Образложење што се појављују деца обично се везује за стих: „У устима мале дјече и која сисају чиниш себи хвалу“ (Пс 8, 2) који се понавља и у Јеванђељу по Матеју у нешто измењеном облику: „Из уста деце и одојчади начинио си себи хвалу“ (Мт 21, 16). Овај стих, такође, уобичајен је на јутрењу празника: „Из уста деце незлобиве и која сисају, свршио си хвалу својим слугама, уништивши непријатеља“ (Цвети, јутрење, 1. песма канона, 1. тропар)¹⁸.

Међутим, деца имају и улогу да нагласе невиност и чистоту душе, насупрот Јудејцима, који нису отворили срце за Христа, који га нису препознали и који намеравају да га разапну на крст. У *Друјој бесеги* Епифаније Кипарски наводи: „Деца што сисају клањају се Христу, а јеврејски учитељи врше

¹⁵ Tomadakis, Nikolaos B. et al., *Sinai: Treasures of the Monastery*, George Christopoulos A., John Bastias C., Athens, 1990, 105.

¹⁶ Сеча палминих гранчица секиром није уобичајена појава. На иконама и фрескама деца углавном ломе гранчице голим рукама, док се секире појављују веома ретко.

¹⁷ Медић, Милорад, *Стари сликарски ѱручници, II: Први јерусалимски рукопис, Тийик Нектарија Србина, Књија ѱоја Данила, Ерминија ѱородице Зоїрафски*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2002, 604.

¹⁸ Радовановић, Јанко, *Радови из иконографије*, Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд, 2008, 116–117.

безбожност¹⁹. Међутим, деца се овде могу тумачити и као тек покрштени хришћани²⁰ који су примили благодат Духа Светог, а подједнако и да би се нагласила различитост између оних безазлених и незлобивих у духу и оних старих, огрезлих у безбожности и гресима овог света, који одбацују Христа. Тако се на Цвети (кондак, глас б) пева: „На престолу на небу, а на Земљи си на магарету дио Христe Боже, Који си примио анђелску хвалу и певање деце, која ти кличу: Благословен си Ти, Који си дошао да позовеш Адама!“²¹, а беседа на празник Епифанија Кипарског садржи и следеће: „Деца узносе Христа на магаре а јеврејски старци на крст [...] деца машу палмовим гранчицама а очеви га побијају копљем“²².

Као што је речено, иако наведена ходочашћа помињу децу, у самим јеванђељима, у опису уласка Христа у Јерусалим, деца се нигде не помињу. Најближи извор везан за указивање почасте јесте стих из Јеванђеља по Матеју: „А народ веома многи простираше хаљине своје по путу, а други резаху грање од дрвећа и простираху по путу“ (Мт 21, 8). Иако јеванђеља не помињу децу, ово предање потиче одраније, дар од 6. века, где видимо исти детаљ на приказу у *Јеванђељу из Росана*. Овим податком Радовановић²³ наговештава да његово порекло треба тражити међу алегоријама александријских мислилаца и античком предању које је продрло у хришћанство. Међутим, наведено јеванђеље (рани 6. век или средина), пореклом из Мале Азије или Антиохије, писано на грчком језику, има веома развијену сцену Цвети. Христос јаше на магарцу, а одежа је (неуобичјено за ову икону) златне боје. Христос није у средишту саме сцене, али је његова улога наглашена управо златном бојом, тако да ипак задобија средишње место. Иза њега су два апостола, као и дрво палме, на коме су два детета. Испред капије града дочекује га група младића и старца, који држе у рукама подигнуте палмине гране²⁴ (које не типично штрче у висину), а два младића простиру своје спољашње хаљине плаве и црвене²⁵ (у истој боји као и унутрашње). Између групице младића

¹⁹ *Исѿо*, 117.

²⁰ Преводаилац дела *Itinerarium Hierosolymitanum* (енгл. *Itinerary from Bordeaux to Jerusalem* (333 AD)), спекулише да су деца била општи термин који је коришћен да опише новокрштене, указујући на њихов духовни преображај, јер и сам ходочасник, помињући изграђену базилику од стране Константина, каже између осталог, да је у цркви величанствене лепоте постојао резервоар (*esceptorium*) из којег је истицала вода и купатило (крстионица) у коме су се деца купала (крштавала), Colonel, W., *н. г.*, 24).

²¹ Протић, Драган, *Црквено њесништво*, Богословски факултет СПЦ, Београд, 2001, 265.

²² Радовановић, Ј., *н. г.*, 119–120.

²³ *Исѿо*, 119.

²⁴ Палмине гранчице су један од уобичајених симбола ране хришћанске иконографије. Такође, оне се јављају и на римском прстењу (2–3. век) као један од касније християнизованих симбола. Детаљније у: Finney 1987. Почасту указане дочекивањем са палминим гранчицама имају и своју медицинску позадину. У бројним грчким и римским сачуваним рецептима међу осталим састојцима помињу се и палмине урме или листови. Детаљније в. у: Scarborough, John, „Early Byzantine Pharmacology“, у: Albot, Alice-Mary (yp.), *Dumbarton Oaks Papers* 38, Harvard University Press, Washington, D.C., 1984, 213–232.

²⁵ Црвена одећа симболизује проливену крв Исуса Христа, али и Христа као цара. Радова-

и стараца (светине) и капије, са чијих зидина (прозора) светиња маше гранчицама, приказано је четворо деце у белим, кратким хаљинама са плавим тракама. На сцени нема приказа брда, које је саставни део иконе Цвети. Деца такође држе палмине гранчице²⁶. Оне се могу протумачити као духовна промена која се дешава у људима²⁷, унутрашњи преображај остварен примањем Христа (примање у град). Темпл²⁸ сматра да ову победу првенствено треба схватити у духовном смислу, „она је наглашена идејом уласка у град, односно преласком из спољашњег света у онај који је затворен унутар зидина“. Градска врата временом ће постати изузетно важан иконографски детаљ који ће увек представљати граничну ситуацију, то јест симбол преласка из једног (материјалног) у други (духовни) свет, тријумф над смрћу и улазак у рај. Тако и Свети Исаак Сирин²⁹ каже: „Кад затвори градска врата, тј. чула, човек ратује унутра и не боји се злобника изван града“. У чину уласка у град може се тумачити његова победа над нижом природом и зато „његов долазак употпуњује стање самоспознаје, неопходан унутрашњи услов врхунског духовног догађаја који треба да се развије“³⁰.

Кад Христос улази у Јерусалим, дочекују га и поздрављају као цара, као потомка и наследника најславнијег јудејског цара Давида (Пс 118, 26; Мт 21, 9). Част указана Христу скидањем и простирањем хаљина позната је као обичај дочекивања веома цењених личности још из Старог завета: „Помазах те за цара над Израиљем. Тада брже узеше свак своју хаљину, и метнуше пода њ на највишем басамаку, и затрудише у трубу и рекоше: Јус поста цар“ (2Цар 9, 12–13). О симболичном скидању старе одеће и примању нове код апостола говори се у стиху Цветног триода (кондак, глас 8): „јер сте одећу истине носили, исткану од Богословља са неба“³¹. Тако одећа, као знак поштовања и одавања посебне врсте добродошлице и части, има и симболичан смисао — у скидању старе одеће (старог безбожног човека) и примању нове истините одеће (обновљеног човека, чисте душе, спремне да прихвати Христа).

новић, Ј., *н. г.*, 472.

²⁶ У објашњењу ове сцене наглашено је да су се два младића попела на дрво палме како би имали бољи поглед (што је мало вероватно услед дубоког симболизма који ова сцена садржи). За објашњење и илустрацију овог манускрипта в. у: Ingo, Walther, Norbert, Wolf, *Masterpieces of Illumination: The world's most famous illuminated manuscripts 400 to 1600*, Taschen GmbH, Köln, 2005, 62.

²⁷ Према Остроумову, реч *ѧаломник*, која у Русији служи као појам за ходочасника, изведена је из латинске речи *palma* и означава носиоца палми, тј. путника ка Гробу Господњем што носи палмину гранчицу као успомену на оне којима је народ дочекивао Господа при уласку у Јерусалим. Детаљније види у: Остроумов, Стефан, *Мисли о чудесах*, Пролог, Киев, 2004., (прев. на српски језик: http://manastir-lepavina.org/novosti/index.php/weblog/detaljnije/istorijat_hodoaa_i_stranstvovanja, прегледано 5. 7. 2010).

²⁸ Темпл, Ричард, *Иконе и ѧајновийи извори хришћансѧва*, Каленић, Крагујевац, 2009, 153.

²⁹ *Добројољубље*, II, Манастир Хиландар – Света Гора Атонска, 1998, 520.

³⁰ Темпл, *н. г.*, 153.

³¹ Нанић, Мирко, *Тројари и кондаци*, Српска православна заједница Шид, Шид, 2005, 231.

Лазарев³², успостављајући паралелу између римских обичаја и раних хришћанских обреда и сцена, даје пример капеле *Палајине* (1132–1140), која је представљала дворску цркву. Описујући програмски циклус фреска, он наводи да су насупрот краљевске ложе на јужном зиду распоређене фреске, које у симболичној форми прослављају краљевску власт и њену моћ. Тако и сцена *Улазак у Јерусалим* потиче од „касноантичке императорске иконографије *adventus*“³³. Христос се у њој прославља као тријумфујући господар света, који свечано улази у град. Кроз градска врата излази гомила народа која га поздравља или женска фигура која у алегоријском облику представља *natio*³⁴.

Појављивање магарице и младунчета на иконама Цвети није уобичајено, али се јавља као део сложенијих сцена на фрескама (Дечани, 14. век). Њихово појављивање дословно преноси јеванђељски извор о магарици и магарету тако да потврђује симболику животиња коју даје Епифаније Кипарски, а проналази се у следећем стиху, где се Христос обраћа двојници апостола и упућује их шта да раде: „Идите у село што је према вама, и одмах ћете наћи магарицу привезану и магаре с њом; одријешите их и доведите ми“ (Мт 21, 2). Ове речи у складу су са испуњењем старозаветног пророштва о доласку цара: „Кажите кћери Сионовој: Ево Цар твој иде теби кротак, и јаше на магарици, и магарету, младунчету товарне животиње. Доведоше магарицу и магаре, и метнуше на њих хаљине своје и усједо на њих“ (Мт 21, 7–8). Иако постоје додатни извори (Ис 62, 11; Јн 12, 15), испуњење пророштва се најјасније уочава у Књизи пророка Захарије: „Радуј се много, кћери сионска, подвикуј, кћери јерусалимска; ево цар твој иде к теби, праведан је и спасава, кротак и јаше на магарцу“³⁵, и на магарету, младету магаричину“ (Зах 9, 9).

Дајући објашњење иконографских елемената Цвети, Епифаније Кипарски каже: „Зашто је Христос све до сад ходао пешице, а само сада и једино сада, јаше животињу? [...] Два апостола која су послата у село да доведу магарицу и магаре су два завета — Стари и Нови. Кога означава магарица? Без двоумљења синагогу која је живела под тешким бременом, и на чију ће кичму Христос ускоро сести. Шта означава магаре? Сав остали дивљи и необуздани народ многобожачки, на кога нико није узјахао, тј. нико га није могао обуздати: ни закон, ни страх, ни анђео, ни пророк, ни Писмо, него једини Бог Логос (Реч) који је у Витлејему рођен у јаслама, заједно са бесловесним животињама, да би нас ослободио неразумља и учинио нас Богомразум-

³² Лазарев, Виктор, *Историја византијској сликарства*, Бримо – Логос – Глобосино, Београд, 2004.

³³ Формула *adventus* јесте вид широко распрострањеног обрасца римског империјалног царског сликарства који ће касније играти важну улогу у хришћанском сликарству (најчешће на сцени *Улазак Христа у Јерусалим*). Он представља званичан улазак императора у град и изражава важност његовог присуства ту.

³⁴ Лазарев, В., *н. г.*, 117.

³⁵ На појединим руским иконама уместо магарца Христос се појављује на коњу. Успенски ово објашњава тиме што у Русији магаре није уобичајена домаћа животиња. Успенски, Л., Лоски, В., *н. г.*, 178.

ним. [...] Шта значи скидање одеће са деце и простирање по путу? Да би означили скидање старог човека, обнављање и запуштеност синагоге. Кога представљају деца која кличу Богу? Без сумње верни народ цркве — Христово поколење³⁶. Даље, Епифаније Кипарски тумачи мајке деце као „купку крштења у којој се верујући препорађају“, силазак Христа са Елеонске горе као силазак Бога Логоса с неба, маслинове гранчице као „чисте душе праведника“ и као „победу над Адом“, оне који иду испред као праведне пророке, а оне који иду иза Христа као „апостоле и све који у њих после повероваше“, а сам град је небески Јерусалим. Христов улазак у Јерусалим је, без сумње, добровољан и победоносан. Такође, Јерусалим је место будућег Христовог страдања, али и град у који он победом (тријумф) улази у смрт, односно васкрсење и сједињење са Оцем. Према Радовановићу³⁷, палмине гранчице значе васкрсење и победу над смрћу као победоносни знак и у античком и хришћанском схватању, магаре преображава нови народ — хришћане — из многобоштва, а простирање хаљина значи разрешење од грехова. Тако се Христов улазак у Јерусалим може тумачити и као „најава Другог доласка и Царства будућег века, које је препознао цео Јерусалим видевши Христово царско достојанство“³⁸. Међутим, Успенски³⁹ наводи да је Христова победа била првенствено победа над смрћу и да је народу било веома тешко да прихвати ову чињеницу с обзиром на очекивано успостављање земаљског царства Израела и физичко уништење непријатеља. Ипак, у Јеванђељу по Јовану Христос наговештава врсту своје владавине када каже: „Царство није моје од овог свијета“ (Јн 18, 36). Тако, разочарани Јудејци, свега неколико дана након прослављања Христовог уласка у град, *јоворе Пилају да ја расјне*, а Христос свестан ових догађаја, уласком у Јерусалим, добровољно прихвата страдање и смрт зарад спасења свеукупног људског рода.

У путопису *Itinerarium Hierosolymitanum*, описујући светиње Јерусалима, аутор наводи: „Ако кренете из Јерусалима ка источној капији града, намеравајући да се попнете на Маслинову гору, наићи ћете на долину названу Јосафатова долина. Са леве стране налазе се виногради, и ту је камен на месту на коме је Јуда Искаротиотски издао Христа; са десне стране је палмино дрво, чијим гранчицама су деца клицала и којима су обасула пут када је Христос дошао“⁴⁰. Тако је кроз овај рани документ потврђено постојање палме (или одређивање дате палме као такве), са које су деца (поменути и у овом извору) кидала гранчице и дочекивала Христа. Међутим, сам симбол палме поистовећиван је са дрветом живота у рају. Ако се крене од идеје да је Јерусалим о коме се овде говори духовно место, рај на небесима, онда палма,

³⁶ Радовановић, Ј., *н. г.*, 118–119.

³⁷ *Истио*, 119.

³⁸ Јовановић, Зоран, *Азбучник њавославне иконографине и ирадишељства*, Музеј СПЦ, Београд, 2005, 472.

³⁹ Успенски, Л., Лоски, В., *н. г.*

⁴⁰ Colonel, *н. г.*, 24.

која се најчешће налази у средишту приказа Цвети симболизује дрво живота које се налази у рају, а деца — нове хришћане који убирају његове плодове.

1.2. Дечанска фреска *Улазак Христџа у Јерусалим* — *Цвејџи*

Ова фреска живописана је у манастиру Дечани око 1347. године, у програмском циклусу Великих празника, у највишем делу наоса, испод куполе⁴¹. Целокупан живопис у Дечанима наглашава развијање тема појединих сцена, као и присутност бројних сцена и њихово усложњавање. Лазарев⁴² наводи да су приметни и источни и западни утицаји унутар овог сликарства, као и снажан национални елемент. Тако он каже да се са једне стране појављују „врло ретке симболичке теме које потичу са Истока“, обогашене занимљивим приповедањем, док се са друге стране „испољавају западни утицаји, чији су носиоци били слабо обучени *pictores graeci*, пореклом са Јадранске обале, понајвише из Котора“. Међутим, оно што осликава ово сликарство, као и целокупну византијску уметност 14. века, јесте јак утицај обновљене античке уметности. Жанровске сцене преовладавају, и тема надјачава ликовност. То је нарочито приметно у разрађивању сцена унутар композиција, међу којима ни сцена *Улазак Христџа у Јерусалим* не представља изузетак. Често се елементи и фигуре на сценама фресака понављају као да су у огледалу, „исто као и апостоли у *Цвејџима*, сучељени са скупином грађана Јерусалима, а све је то појачано сликаним грађевинама у позадини“⁴³. Међутим, уметност 14. века била је под дубоким утицајем исихаста, са Светим Григоријем Паламом на челу, тако да се унутар овог сликарства може трагати и за једним посебним мистичним изразом православног хришћанства. Управо овај покрет, који је представљао борбу за очување најчистије духовности, зауставио је, већ у зачетку, натуралистички приступ живописању светитеља који ће се тако снажно развити у ренесанси.

Фреске манастира Дечани „у целини исходе из византијске и српске традиције и неодвојиви су део православне уметности прве половине 14. века“⁴⁴. Дечанска сцена Цвети подједнако прати јеванђељску тему. На фресци је приказан Христос у средишту, како бочно седи на магарцу, држећи свитак у левој руци, а десном благосиљајући. Иза њега је група апостола која га прати, док се даље, иза Маслинове горе, уочавају преостала двојица апостола, које је Христос послао да доведу магарицу и младунче. На Маслиновој гори уочавају се зидине града кроз чију капију излазе наведене две животиње. Испред Христа два детета простиру своје хаљине, а испред даље, дочекује га светина на капији Јерусалима са палминим гранчицама у рукама. Између Христа и капије са народом представљено је двоје деце која кидају гранчице са палминог дрвета и још два детета која пружају руке да уберу гранчице.

⁴¹ Тодић, Б., Чанак Медић, М., *н. г.*, 507.

⁴² Лазарев, В., *н. г.*, 177.

⁴³ Тодић, Б., Чанак Медић, М., *н. г.*, 461.

⁴⁴ *Исџо*, 335.

Њихов положај је нарочито важан. Једно дете се налази на стени иза Христа и покушава да дохвати палмину грану, док друго дете придржава мајка. По читавом путу испред и иза Христа посуте су палмине гранчице. У гомили људи испред градске капије појављују се још два детета. Једно мајка држи за руку, а друго је подигла на рамена како би боље видело Христа.

У целокупном дечанском живопису 14. века, а тиме и на фресци Цвети, уочавају се опште карактеристике стила Палеолога. Оптичко јединство слике композицијски је грађено тако да груписањем обједињује елементе и читав догађај усмерава ка средишњој фигури, тј. ка Христу. Предмети су, карактеристично за наведени стил, постављени из различитих перспектива у складу са усмеравањем посматрача/верника на кључни догађај. Тако се и с Христове леве и с десне стране планине и брда повијају ка њему као да му се и цела природа клања „јер је моја цела васељена и све што је у њој“ (Пс 50, 12). Фигуре апостола су груписане и издвојене брдом и архитектуром, подједнако као и светина, која је заокружена капијом Јерусалима као исходиштем Христовог путовања. Грађевине и пејзаж формирају отворени простор у коме су Христос на белом магарцу и деца, тако да симболизују отворена небеса, где је сам Христос врата, а деца испред њега — хришћани чистих душа који примају Господа, у складу са псалмом: „Сави небеса и сиће“ (Пс 18, 9). Криве и повијене линије у служби су нарације. Оне прате фигуре, истичу њихово кретање и усмеравају посматрача на лаган, „таласести“ ток, који клизи са сцене на сцену, ритмички развијајући причу. Порука ове фреске могла би се управо тако и протумачити — као путовање „јер Господ зна пут праведнички“ (Пс 1, 6). Преображај из материјалног у духовно стање, улазак у небески Јерусалим кроз капију Христа, може се сагледати кроз следећи псалом: „Врата! Узвисите врхове своје, узвисите се, врата вјечна! Иде цар славе“ (Пс 24, 7). Или као што се још спомиње у Старом завету: „Ти, који ме подижеш од врата смртнијех [...] Да бих казивао све хвале твоје на вратима кћери Сионових“ (Пс 9, 13–14). У левом углу, изнад апостола, на брду је приказана зидовима окружена базилика са три крста и црква са куполом⁴⁵. Радовановић⁴⁶ наводи да се ради о стилизацији цркава у Витанији или Елеонској гори у вези са празничним обредом када из Јерусалима патријарх са свештенством и народом одлази на Маслинову гору и све до Витаније, где је потом вршено освећење маслинових гранчица, које су дељене народу. Затим се из Витаније иде на место Христовог вазнесења на Маслиновој гори, а онда се гранчице остављају на место Христовог распећа на Голготи. Тада се свечано улазило у цркву Васкрсења Христовог. „У другом плану је Јерусалим са карактеристичним грађевинама у градским бедемима, између осталог са стубом и ротондом, тј. храмом Христовог гроба и Васкрсења, саграђеним у 4. веку“⁴⁷. На тај начин су верно испоштовани сви елементи из предања који се преплићу из различитих временских периода, обједињени на једном приказу.

⁴⁵ Радовановић, Ј., *н. г.*, 120.

⁴⁶ *Исшо*.

⁴⁷ *Исшо*, 121.

Нагласак је на есхатолошком свету у коме нема хронолошког времена, све је сада. Грађевине из 4. века су, дакле, саграђене око четиристо година након Христовог живота и страдања, али се приказују као да су постојале у његовом времену. У живопису то нема историјски значај, али има изузетно дубок приповедачки, симболичан и духовни, јер потврђује Христа као вечна врата за улазак у други свет и као капију преображаја.

Простирање хаљина пред Христом подједнако би се могло препознати и у стиху који велича човека што слави Господа: „Поставио си га господаром над дјелима руку својих, све си метнуо под ноге његове“ (Пс 8, 6). Језиком алегорије Темпл⁴⁸ тумачи одећу и спољашње хаљине као психолошке опсе унутрашњег стања приказане особе, чије скидање упућује на духовни преображај, с обзиром на то да су унутрашње хаљине углавном живописане у белој боји, тј. у симболизацији духовне чистоте. Тако детаљ у коме видимо децу која скидају своје хаљине обнавља у другом кључу главну тему ове иконе, односно духовну промену, јер „све фазе људског развоја паралелне су са сликама које симболизују наш духовни живот“⁴⁹, а нераскидива веза између литургије и уметности допринела је развијању мисли о небеској и земаљској цркви, о земаљском и небеском Јерусалиму, о путовању и преображају.

Закључак

Од настанка прве иконе коју је Господ створио, преко симбола раних хришћана, развијених сцена и житија, до ере Палеолога, када се иконе и фреске додатно обogaћују античким елементима и потом улазе у класицизам, заокружен је визуелни израз духовне целине православне вере и византијске културе. Свака појединачна сцена, сваки лик на икони осмишљен је да прикаже други свет, безвремени тренутак који је вечито сада. Међутим, хришћанска визуелна уметност није се развијала самостално, већ је преузела бројне елементе претходних култура. Бројне алегорије које се појављују у Светом Писму, покушаји Светих отаца да на темељима платонистичке философије докажу божанско присуство у иконама и извесна нота мистицизма изражена кроз најаве пророка и чудеса — говоре о дугом развоју визуелног, предметног присуства духовног света. Тако фигуре, архитектура, позадина, ритмика сцена, однос боја, и свеукупно оптичко јединство, усмеравају и постављају посматрача, верника, унутар самог догађаја који је приказан.

Икона *Улазак Христѡа у Јерусалим* — *Цвеи* представља једну од најснажније осмишљених сцена, јер управо овај догађај симболизује смисао Христове владавине, његово истинско царство и добровољно страдање зарад спасења људског рода. Ова сцена, исказана кроз визуелне елементе, симболизује духовно успињање, успињање из видљивог ка невидљивом, божанском,

⁴⁸ Темпл, *н. г.*

⁴⁹ *Исѡо*, 153.

кроз патњу трулежног тела и страдање. Христова победа била је првенствено победа над смрћу, иако је народ очекивао успостављање земаљског царства.

Подражавање иконографије касноантичког императорског уласка у град највероватније је имало за циљ да кроз препознатљиву сцену, блиску народу, опише нови вид приказивања хришћанске стварности и духовног света. Сликана архитектура је непосредно подређена идејној концепцији фреске, а њен задатак је да уведе категорију простора. Сликана архитектура груписањем својих маса, као што је случај у Дечанима, и постављањем различитих перспектива усмерава посматрача на идејно језгро слике тако да се може говорити о тематској, односно христоцентричној перспективи.

Идеја уласка у град представљена је зидинама Јерусалима, а врата су граничник између два света: људског и божанског. Градска врата или портали (управо ради истицања њиховог симболичног смисла) често су представљани увеличано у односу на грађевину чији су саставни део, како би се приказане фигуре уклопиле у њихове оквире, на неки начин измириле преко врата као посредника и тако деловале посматрачу природније.

Христос се на икони *Цвети* прославља као тријумфујући господар света, који свечано улази у град: „Царство није моје од овог света“ (Јн 18, 36). Наведеним композиционим елементима и њиховом анализом потврђује се претпоставка о приказивању небеског Јерусалима, у који Христос уводи крштене.

Литература

- Vikan, Gary, „Art, Medicine and Magic in Early Byzantium“, у: Albot, Alice-Mary (ур.), *Dumbarton Oaks Papers* 38, Harvard University Press, Washington, D.C., 1984, 65–86.
- *Добројољубље*, II, Манастир Хиландар – Света Гора Атонска, 1998.
- Евдокимов, Павле, *Уметност иконе: теологија лейоџе*, Мегатренд универзитет – Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд, 2009.
- Елијаде, Мирча, *Мити и збиља*, Матица хрватска, Загреб, 1970.
- Ingo, Walther, Norbert, Wolf, *Masterpieces of Illumination: The world's most famous illuminated manuscripts 400 to 1600*, Taschen GmbH, Köln, 2005.
- Илић, Ненад, *Госпог Исус Христос: живој*, Академија СПЦ за реставрацију и конзервацију, Београд, 2008.
- Јевтић, Атанасије, „1200. година Седмог васељенског сабора“, *Градац* XVI/2–4 (1988), 6–12.
- Јовановић, Тома, *Апокрифи новозаветни*, Српска књижевна задруга – Просвета, Београд, 2005.
- Јовановић, Зоран, *Азбучник православне иконографије и градишелства*, Музеј СПЦ, Београд, 2005.

- Ladner, Gerhart, „The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy“, у: *Dumbarton Oaks Papers* 7, Harvard University Press, Washington, D.C., 1953, 1–34.
- Лазарев, Виктор, *Историја византијској сликарства*, Бримо – Логос – Глобосино, Београд, 2004.
- Медић, Милорад, *Стари сликарски приручници, II: Први јерусалимски рукопис, Тийик Нектарија Србина, Књија йоја Данила, Ерминија йородице Зографски*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2002.
- Нанић, Мирко, *Тройари и кондаци*, Српска православна заједница Шид, Шид, 2005.
- Остроумов, Стефан, *Мысли о чудесах*, Пролог, Киев, 2004.
- Протић, Драган, *Црквено јесништво*, Богословски факултет СПЦ, Београд, 2001.
- Радовановић, Јанко, *Радови из иконографије*, Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд, 2008.
- *Свето јисмо*, Југословенско библијско друштво, Београд, 1998.
- Стојаковић, Анка, *Архиепископски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица српска, Нови Сад, 1970.
- Scarborough, John, „Early Byzantine Pharmacology“, у: Albot, Alice-Mary (ур.), *Dumbarton Oaks Papers* 38, Harvard University Press, Washington, D.C., 1984, 213–232.
- Темпл, Ричард, *Иконе и најновији извори хришћанства*, Каленић, Крагујевац, 2009.
- Тодић, Бранислав, Чанак Медић, Миланка, *Манастир Дечани*, Музеј у Приштини, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Mnemosyne, Српски православни манастир Дечани, Приштина, 2005.
- Tomadakis, Nikolaos B. et al., *Sinai: Treasures of the Monastery*, George Christopoulos A., John. Bastias C., Athens, 1990.
- Успенски, Леонид, Лоски, Владимир, *Смисао икона*, Јасен, Београд – Никшић, 2008.
- Finney, Paul C. „Images on Finger Rings and Early Christian Art“, у: Tronzo, William, Lavin, Irving (ур.), *Dumbarton Oaks Papers* 41, Harvard University Press, Washington, D.C., 1987, 181–186.
- Colonel, Wilson C. (ур.), *Palestine Pilgrim's Text Society*, I, London Committee of the Palestine Exploration Fund, London, 1896.

Violeta Cvetkovska Ocokoljić

Megatrend University, Faculty for Culture and Media, Belgrade

Tatjana Cvetkovski

Megatrend University, Faculty for Business Studies, Belgrade

Iconographic Analysis: *Entry into Jerusalem—Palm Sunday*

The paper deals with the iconographic analysis of scene presented on icon *Entry into Jerusalem—Palm Sunday*, as well as on fresco in the Dečani Monastery (14th century). The paper gives a translation of the earliest known text (4th century) that describes the ritual regarding feast Palm Sunday in Jerusalem. Icon *Entry into Jerusalem—Palm Sunday* shows one of the most powerful devised scenes, because this event symbolizes the meaning of Christ's reign, his true kingdom and voluntary suffering for the sake of mankind salvation. In this paper are analyzed individual visual elements and their symbolism. The compositional elements are confirmed by sources from the Bible, and numerous testimonies are found within the early pilgrim travelogues (4th–6th century) as well. The symbolic Christian message of icon is explored, and it is confirmed that every detail shown on icon has a role to transfer part of another world and to become reality in the life of believers. With mentioned compositional elements and with their analysis it is confirmed the assumption about the presentation of the heavenly Jerusalem, in which Christ introduced baptized.

Key words: icons, Palm Sunday, Christ, Entry into Jerusalem, Jerusalem, iconography.

Датум пријема чланка: 20. 08. 2010.

Датум достављања исправке рукописа: 08. 09. 2010.

Датум прихватања чланка за објављивање: 16. 09. 2010.